

НИНА СВИРИДОВСКАЯ

БОРИС ШЛЁЦЕР: ВВЕДЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВО

*Прежде чем говорить о произведении,
не следует ли вначале поговорить с ним?*

А. Букурешлиев

Несмотря на многочисленные исследования последних десятилетий, в многомерном пространстве Серебряного века все еще зияют «белые пятна». Среди них творчество Бориса Шлёцера — мыслителя, обладавшего неординарной фантазией, особым видением культурной ситуации и неповторимым литературным дарованием. Будучи непрофессиональным музыкантом, он, по меткому выражению композитора и исследователя Андре Букурешлиева, научил многих говорить о музыке [29, 20]. Действительно, для писателя, философа, эстетика, социолога, переводчика, музыкального и литературного критика Бориса Шлёцера слово являлось естественной, родной стихией. Как и другим уехавшим из страны художникам, ему выпала роль «посредника» между двумя великими культурами — русской и французской. Знаток Лермонтова, Чехова, Достоевского, Л. Толстого, Гоголя, Лескова, Бунина, Замятина, Шестова, Розанова, своими переводами он во многом открыл западным читателям отечественную литературу и философию. Не обошел вниманием автор и музыковедение. Констатируя нехватку философской рефлексии о музыке и трудов по психологии творчества, Шлёцер пытался восполнить эти пробелы, создавая многочисленные рецензии на новые сочинения, заметки об исполнителях и их выступлениях, работы, посвященные теоретическим вопросам (хотя в них подчас чувствовался дилетантский подход). Шлёцеру принадлежат несколько совершенно неизвестных в России книг и множество статей об отечественных и зарубежных композиторах XX века (в том числе об Обухове, Конюсе, Прокофьеве, Глазунове, Метнере, Вышнеградском, французской «Шестерке», Хиндемите, Корнгольде, представителях Нововенской школы и др.). В центре его размышлений — актуальные проблемы анализа Новейшей музыки, вопросы взаимосвязи автора и его произведения, взаимоотношения «формы и содержания».

Свиридовская Нина Давидовна — кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.

Судьба Шлёцера во многом напоминает судьбы других художников первой волны эмиграции, чей дар раскрылся за пределами России. Долгие годы забвения привели к тому, что о нем практически ничего не известно. Безусловно, восстановление подробной биографии исследователя требует серьезной архивной работы, мы же лишь очертим основные вехи его жизненного пути.

Борис Шлёцер родился в 1881 году в Витебске в семье, богатой культурными традициями. Род восходил к Августу Людвигу фон Шлёцеру (1735–1809) — известному историку и филологу, адъютанту Петербургской Академии наук, профессору Гёттинггенского университета, блистательному знатоку древнерусских летописей. Многие его потомки, будучи видными дипломатами, неоднократно приезжали в Россию. Отец Бориса Шлёцера — Федор Юльевич (1842–1906) — был юристом в суде, долгое время работал следователем на Северном Кавказе, поэтому детские годы Бориса и его сестры Татьяны прошли в Пятигорске.

Дом Шлёцеров был известен как один из интеллектуальных и художественных центров города. Созданию творческой атмосферы во многом способствовала мать будущего мыслителя Мария Александровна Шлёцер (в девичестве Боти, 1847–1937). Она была родом из Бельгии, окончила Петербургскую консерваторию по классу фортепиано у Т. Лешетицкого и всячески старалась привить детям любовь к музыке. Занятия искусством поощрял и дядя Павел Юльевич Шлёцер (1848–1898) — также пианист, композитор, ученик Листа и Брассена, профессор Московской консерватории, в классе которого занимались Е. Гнесина, В. Исакович (первая жена А. Скрябина), Л. Сабанеев, Ю. Померанцев, Г. Беклемешев, Д. Корнилов.

С детства Борис Шлёцер, проявляя незаурядные музыкальные способности, играл на фортепиано, однако решил посвятить себя профессиональному изучению социологии — учился сначала в Москве, затем в Брюсселе, где окончил университет и защитил докторскую диссертацию об эгоизме (1901). В те же годы Шлёцер изучал музыковедение в Париже, а также работал политическим корреспондентом в одной из брюссельских газет. В 1903 году он вернулся в Россию, жил попеременно в Москве и Петербурге, сотрудничал с различными изданиями, принимал участие в создании энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона. Его размышления можно встретить в ряде крупных газет и журналов начала XX века, в числе которых «Русские ведомости», «Биржевые ведомости», «Аполлон», «Музыкальный современник» и др. По протекции А. Скрябина, с которым Шлёцер был в родственных и дружеских отношениях (вторым браком Скрябин был женат на его сестре Татьяне), критик написал несколько статей для «Русской музыкальной газеты».

В революционные годы Шлёцер занимался организацией Музея музыкальных инструментов в Петрограде. В 1918 он вместе с сестрой Татьяной Федоровной и ее тремя детьми переехал в Киев, пытался открыть там Музей урбанизма. Затем некоторое время жил в Ялте, работал над монографией о Скрябине. В 1920 году, покинув Россию, Шлёцер оказался сначала в Константинополе, где перенес тяжелейший тиф, а потом в Брюсселе. В 1921 он поселился в Париже и прожил там почти пятьдесят лет.

По рекомендации С. Прокофьева Шлёцер устроился секретарем редакции «La Revue Musicale». В этом авторитетном музыкальном издании впоследствии были опубликованы многочисленные размышления философа о современных композиторах. Также на протяжении почти сорока лет (с перерывом на военные годы) автор вел ежемесячную рубрику в «La nouvelle Revue Française», писал в «Temps

modernes», «Mesures», «Synthèsis», сотрудничал с целым рядом русскоязычных периодических изданий («Последние новости», «Современные записки», «Окно», «Звено» и др.). Однако зарплаты журналиста катастрофически не хватало, и, чтобы свести концы с концами, Шлёцеру постоянно приходилось подрабатывать переводами. Благодаря ему по-французски «звучали» «Петербургские повести» Гоголя, «Герой нашего времени» Лермонтова, «Казачи», «Смерть Ивана Ильича», «Хозяин и работник», «Война и мир», «Отец Сергей» Л. Толстого, «Записки из подполья», «Бедные люди», «Бесы», «Братья Карамазовы», «Преступление и наказание», «Идиот», «Вечный муж», «Игрок», «Сон смешного человека», «Бобок», «Белые ночи» Достоевского, «Леди Макбет Мценского уезда», «Очарованный странник» Лескова, «Князь Серебряный» А. Толстого, «Скучная история» Чехова, «Ночь» Бунина, «Наводнение» Замятина и др.

Шлёцер познакомил европейских читателей с творчеством Льва Шестова, без трудов которого невозможно представить экзистенциализм. Философов связывали многолетние узы дружбы, они познакомились в Киеве зимой 1918/1919 гг. В одном из интервью Шлёцер рассказал: «Первый раз я встретил его в Киеве, где мы жили в одном большом доме. Но друзьями мы стали в Ялте, где вместе провели зиму [1919/1920 — Н. С.]. Он эмигрировал раньше меня, я присоединился к нему в Париже в 1921 году» [1, II, 312–313]. Практически все сочинения Шестова (внушительный трехтомник) Шлёцер перевел на французский и написал несколько статей, интерпретирующих основные идеи мыслителя. Дочь и биограф Шестова Наталья Баранова-Шестова отмечала: «В своих переводах Шлёцер умел передать напряжение, подъем и лиризм, характерные для произведений Шестова <...>. Шестов очень ценил его статьи, так как он чувствовал, что его проблематика была близка Шлёцеру» [1, II, 313]. К 70-летию Шестова Шлёцер преподнес ему дорогой подарок: создал Комитет друзей философа (Comité des amis de Léon Chestov), в который вошли Н. Бердяев, Л. Леви-Брюль, П. Дежарден, А. Добрый, М. Эйттингон, Ж. де Готье, А. Лазарев и Ж. Полан. Благодаря усилиям этого общества на французском языке появилось издание одного из основных трудов Шестова «Киркегард и экзистенциальная философия».

Личная жизнь Шлёцера была полна превратностей. Он дважды женился. Первый раз в 22-летнем возрасте, будучи в Кисловодске, сочетался браком с Прасковией Ивановной Романовой. Этот союз продлился до 1929 года, однако счастливым не был. В начале 1920-х, по воспоминаниям Н. Слонимского, Шлёцера охватила непреодолимая страсть к молодой еврейской девушке. Та же не оценила «метафизическую риторику, которой он украшал свои признания в вечной любви», и была смущена серьезностью его намерений. Доведенный до безумия, Шлёцер отправился в Монте-Карло, твердо решив покончить собой. В прощальной записке, адресованной Л. Шестову, он написал: «Завтра я перестану существовать и узнаю, есть ли после смерти другой, лучший мир». Проведя ночь в казино, Шлёцер поднялся на фуникулере к вершине холма и выстрелил себе в сердце. Утром его нашли (каким-то чудом он еще дышал) и отвезли в больницу, где вернули к жизни [9, 134–135]. В середине 1920-х Шлёцер познакомился со своей будущей второй супругой — Маргаритой Боулиан (1900–1989). Дочь врача, она всю свою жизнь посвятила исследователю, была его личным секретарем и помощником во всех делах. Они поженились 1 мая 1930 года. Ни в одном из браков детей у Шлёцера не было.

Во время Второй мировой войны Шлёцера, как выходца из России, арестовали и заключили в лагерь Койкур. Драматург Артур Адамов, оказавшийся

там же за неодобрительное высказывание в адрес правительства, писал об этом страшном времени: «Люди дохли, как мухи. <...> И нам пришлось ужасно тяжело. <...> Мертвых было столько, что их закапывали по ночам. Люди без счету умирали каждый день» [5, 73]. Однако жизненные невзгоды не сломали философа. Вплоть до последних дней он, несмотря на ослабленное зрение, продолжал активно работать, записывая сочинения на магнитофонную ленту. В 1950-е годы с интересом изучал эксперименты Пьера Булеза, примкнул к основанной им группе «*Domaine musical*», участвовал в организации концертов современной музыки. Одним из первых во Франции Шлёцер сумел распознать историческое и эстетическое значение Нововенской школы и поставил перед собой задачу объяснить широкому кругу слушателей принципы додекафонной и сериальной техник. Совместно со своей племянницей Мариной Скрябиной (дочерью композитора) он написал капитальный труд «Проблемы современной музыки» (1959).

В последние годы жизни Шлёцер пробовал себя и как оригинальный писатель. Ему принадлежит новелла «Секретный доклад» (1964), повествующая об экспедиции к Альфе Центавра и затрагивающая философскую проблему соотношения жизни и смерти человека, а также роман «Мое имя — никто» (1969), в котором мастерски переплелись дневник и выдуманная история 84-летнего мужчины, находящегося в доме для психически больных. Для нас этот роман интересен не только многочисленными интертекстуальными связями с отечественной классической литературой и философией (здесь неоднократно упоминаются имена Гоголя, Толстого, Достоевского и Шестова), но и решением столь характерной для постструктурализма проблемы взаимоотношения автора и его работы¹. По мнению Шлёцера, любой художник не только создает произведение, но и оказывается заново созданным в процессе этого творчества, то есть он — одновременно и объект, и субъект искусства. Дважды десятилетиями ранее, в исследовании о Бахе, автор высказал сходные мысли об отношении композитора к музыкальному сочинению. Восстав против распространенного романтического понимания музыки как экспрессии чувств, он выдвинул новаторскую для своего времени концепцию художника, способного созидать себя в процессе творчества.

В качестве эпиграфа к роману Шлёцер выбрал два такта из последней сцены балета Стравинского «Петрушка». В конце произведения один из персонажей объяснил их смысл: «Если меня создал Жюльен Дериз [старик, живущий в психиатрической лечебнице, он же автор — Н. С.], я сделаю для него то же самое, и в свою очередь его создам... Помнишь ли ты конец “Петрушки” Стравинского? К ужасу кукловода кукла <...> бунтует против того, кто ее создал» [цит. по: 2, 71]. Таким образом Шлёцер по-своему интерпретировал финал балета. От себя он добавил идею «бунта», при котором персонаж обособляется от творца.

Бориса Шлёцера не стало 7 октября 1969 года. Осмысление его наследия началось в 1981 году, когда Национальный центр искусств имени Жоржа Помпиду и издательство «Пандора» выпустили книгу «*Boris de Schloezer*», в которой

¹ Кроме романа «Мое имя — никто» этот вопрос рассматривается в ряде других работ Шлёцера: *Schloezer B. de. Nicolaus Gogol. L'homme et le poète ou les frères ennemis*. Paris, 1972; *Shloezer B. de. Introduction a Jean Sébastien Bach. Essai d'esthétique musicale*. Paris, 1946. Та же проблематика затронута Р. Вартом в статье «Смерть автора» и докладе М. Фуко «Что такое автор?», написанных практически в то же время, что и роман Шлёцера. В России этой проблемой занимались В. Виноградов, М. Бахтин (хотя, скорее всего, их концепций Шлёцер не знал).

представили очерки десяти писателей об авторе и напечатали шесть его статей [29]. Единственная же монография — «Борис Шлёцер (1881–1961). Пути русской эмиграции» Гун-Бритт Колер на немецком языке — появилась в 2003 году. В ней автор концентрируется прежде всего на изучении проблемы вхождения русского художника в западный интеллектуальный мир [30]. На русском языке число работ незначительно: отдельным проблемам посвящены статьи М. Гринберга, О. Томпаковой и А. Вермайера, ценные замечания содержатся в работах С. Савенко и Л. Корабельниковой. Фрагменты некоторых работ Шлёцера опубликованы в приложении к исследованию В. Варунца «И. Ф. Стравинский. Переписка с русскими корреспондентами»; небольшой раздел монографии о Скрябине воспроизведен в журнале «Музыкальная жизнь»². Однако этого совершенно недостаточно, когда речь идет об исследователе такого масштаба, как Борис Шлёцер.

Его оценки всегда отличались субъективностью, а широта познаний удивляла — не было ни одной отрасли литературы и искусства, которая бы не интересовала Шлёцера. Он — автор нескольких монументальных трудов по различным проблемам музыковедения и литературоведения. Самый ранний из них — «Скрябин. Личность. Мистерия» — создавался еще до отъезда из России и был опубликован в берлинском издательстве «Грани» в 1923 году. Это, скорее всего, единственное исследование на русском языке; все остальные — «Игорь Стравинский» (1929), «Николай Гоголь» (1932, 1946 и значительно переработанное издание 1972), «Введение в творчество И. С. Баха, опыт музыкальной эстетики» (1947), «Проблемы современной музыки» (1959, 1977) — написаны и изданы на французском, а в дальнейшем переведены на английский, испанский и немецкий языки.

На протяжении многих лет Шлёцер внимательно следил за новейшей русской литературой, интересовался отечественной поэзией и прозой, рассуждал об особенностях творчества Пушкина, Чехова, Л. Толстого, Бунина, Гиппиус, Сологуба, Замятина, Куприна. К примеру, в письме Л. Шестову от 27 апреля 1923 года он отмечал: «Получил “Окно” [литературный журнал, издававшийся в Париже в 1923–1924 годах. — Н. С.]. Превосходный номер. Очень хорош Куприн и Ремизов. Зайцев не изменился: поэтический и водянистый. Бунин не из лучших. <...> Мережковского только начал читать: отдельные замечания прелесть и язык выразительный, живой, но как только начинается теоретизирование, слышен скрип механических ножниц — один, два, три. Не выношу» [1, I, 250–251].

С особым пиететом Шлёцер относился к Ф. М. Достоевскому, перевел несколько его романов и написал ряд статей о мыслителе. Он чувствовал в Достоевском неисчерпаемый источник творческой энергии, ощущал безграничную

² *Вермайер А. (Wehrmeier) К вопросу об историческом месте и значении музыкальной эстетики Бориса Шлёцера // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Ч. 2. Нижний Новгород, 1999. С. 7–16; Томпакова О. А. Н. Скрябин и Б. Ф. Шлёцер // Ученые записки Государственного мемориального музея А. Н. Скрябина. Вып. 3. М., 1998. С. 180–192; Шлёцер Б. Секретный доклад / пер. с франц., вступ. заметка и коммент. М. Гринберга // НЛО. 2000. №46 (<http://magazines.russ.ru/nlo/2000/46/sekret.html>); Савенко С. Творчество А. Н. Скрябина в прессе русского зарубежья // Музыкальная академия. 2005. №4. С. 155–157; Корабельникова Л. А. Н. Скрябин и музыкальная критика русского зарубежья // Музыкальная академия. 1997. №2. С. 145–146; Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии / сост., текст. ред. и коммент. В. П. Варунца: в 3-х т. М., 1997–2003; «Живу только одним будущим...» Фрагменты книги Б. Шлёцера А. Скрябин. Личность. Мистерия / публ. А. Москвина // Музыкальная жизнь. 1992. №2. С. 15–16.*

силу его воздействия: «Достоевский — явление исключительное в русской жизни, <...> в нем возжегся <...> какой-то особый свет, <...> им сказано о настоящем и будущем человека какое-то новое слово, которое нужно понять, которое, может быть, следует преодолеть, но которое необходимо <...> пережить до конца. Все мы, хотим ли этого или не хотим, ориентируемся по Достоевскому, отношение наше к нему является определяющим для каждого из нас: мы идем с Достоевским или против него; или через него, наконец, но не мимо» [27, 451]. Безусловно, размышления Шлёцера о Достоевском находились в русле многочисленных исследований конца XIX — первых десятилетий XX века, интерпретирующих философско-эстетические и религиозные взгляды писателя (показательны работы В. Соловьева, В. Розанова, Д. Мережковского, А. Волынского, Л. Шестова, С. Булгакова, А. Глинки-Волжского, Вяч. Иванова, Н. Лосского, М. Бахтина, Н. Бердяева, И. Лапшина, Б. Вышеславцева и др.). При этом восприятие Шлёцера значительно отличалось от других авторов. Интересно проследить за его полемикой с Бердяевым, раскрывающей вопросы отношения к вере обоих философов.

В отличие от Бердяева, считавшего Достоевского великим духовидцем, Шлёцер видел в нем, прежде всего, гениального художника, своеобразии творчества которого «обусловило его необычайные открытия в области духа, его метафизические и религиозные позиции» [27, 458–459]. Подобная позиция особенно любопытна в свете богоискательства русской интеллигенции первых десятилетий XX века. Бердяев в письме к Шестову следующим образом прокомментировал эту мысль: «Шлёцер, твой переводчик, единомышленник, написал в “Современной записке” [«Современные записки» — литературный журнал русской эмиграции, издававшийся в Париже в 1920–1940 гг. — Н. С.] рецензию о моей книге о Достоевском [«Мирозерцание Достоевского» — Н. С.]. Заметь, что то, что он говорит обо мне и против меня, он мог бы сказать против каждого верующего человека, всякого христианина. Он не принимает самого факта веры. Религия представляется ему статичной и бездвижной. Я думаю, что статично и бездвижно неверие и скептицизм. Я вижу “выход” (против чего ты больше всего восстаешь), потому что я верующий христианин и до конца “всерьез” беру свою веру. “Выход” и есть движение, безвыходность же есть кружение. Достоевский тоже был верующий православный и этого нельзя опровергнуть никакими софизмами. В конце концов есть только одна вещь, которой стоит заниматься в жизни — искать “выхода”, и движение лишь в том, что его находит. И ты, и Шлёцер, и все люди вашего духа восстают против всякого, кто признает положительный смысл жизни. Но ведь признавать положительный смысл жизни и есть признак всякой религии. И напрасно вы думаете, что состояние верующего не трагично, а трагично лишь состояние неверующего, как раз наоборот. Верующий большим рискует. Верующий рискует проиграть вечную жизнь, а неверующий рискует только проиграть несколько десятилетий, что не так уж трагично и страшно» [1, I, 286].

Шлёцеру принадлежали первые русскоязычные публикации о Марселе Прусте [22], его привлекали работы А. Франса — остроумного писателя, изящного стилиста, тонкого скептика, эпикурейца и блестящего болтуна (causeur) [2]. Высоко оценивал Шлёцер творчество индийского писателя Р. Тагора, считая его выдающимся мистиком, увлекался французской литературой XIX–XX столетия, в том числе Р. Ролланом, размышлял о путях развития театра, балета и кинематографа.

Волновали мыслителя и философско-эстетические проблемы, ибо только философия — «деятельность чистого, незаинтересованного мышления, стремящаяся постигнуть вневременную значимость вещей» [23, 376], — могла, по его мнению, дать ответы на многие актуальные вопросы. Шлёцер рецензировал работы Трубецкого, Радлова и Булгакова, писал о Ницше, Шпенглере, Розанове и Шестове, интересовался всеми выходившими в России философско-эстетическими изданиями. К примеру, с упоением следил за полемикой В. Иванова и М. Гершензона, развернувшейся на страницах «Переписки из двух углов». Не прошел он и мимо вопроса мировой геополитической ситуации. В отличие от столь популярного в среде русской эмиграции евразийства, Шлёцер многократно подчеркивал ненужность («схематизм») противопоставления Востока и Запада, активно ратовал за их органичный синтез. Для него был очевиден общечеловеческий («сверхнациональный») характер европейской культуры: «Западная Европа совершила великое, единственное дело: она создала идею человечества и воплотила эту идею, осуществив различными путями (отчасти мечём) единство земли. Насколько нам известно, европейская культура первая, единственная приобрела планетарный характер. Можно презирать технику, проклинать ее развитие, жертвы, приносимые ей, но техника обратила фактически землю в единое целое. Римская государственность, с одной стороны, христианство, с другой (католичество), выработали эту идею; развитие наук дало орудие осуществления ее, и тот факт, что ныне земля составляет в некотором смысле единое целое, ставит европейскую культуру в привилегированное положение в ряду других культурных типов» [24, 348]. Одним из главных достижений Запада Шлёцер считал выработку личностного подхода, интерес и заботу о конкретной индивидуальности. Поэтому он подверг резкой критике работу С. Булгакова «На пиру богов: Современные диалоги», в которой человек рассматривался исключительно как «клеточка в организме нации».

Внимателен Шлёцер был и к музыкальному искусству. Кажется, от него не «ускользнула» ни одна область, столь количественно велико и тематически разнообразно его музыкально-критическое наследие. Мы остановимся лишь на некоторых вопросах, заботивших мыслителя на протяжении долгого времени.

Ощущение конца эпохи, характерное для рубежа XIX–XX веков, породило желание осмыслить ее итоги, спровоцировало выдвигание на первый план исторической проблематики. И хотя Россия в этом вопросе заметно отставала от западноевропейских стран, где попытки целостного анализа музыкальной культуры различных эпох были предприняты еще в первой половине XIX столетия, пробелы восполнялись довольно быстро. Неподдельный исследовательский интерес к динамике исторического процесса и его связям с современностью проявил и Шлёцер. Он задался следующим, на первый взгляд парадоксальным, вопросом, который в контексте культуры начала XX века звучал очень актуально: «Существует ли русская школа музыки? Стравинский и Прокофьев, Скрябин и Мусоргский, Мясковский и Рахманинов... все объемяются этим понятием “русской школы”; но потому ли только, что они родились и создавали в известных географических пределах? Мы все чувствуем, что это не совсем так, что какое-то внутреннее единство тут есть, но в чем оно?» [26, 237]. Сравним эти слова со скандальной мыслью А. Лурье, высказанной в апреле 1920 года на скрябинских чтениях в Москве по случаю пятилетия со дня смерти композитора и повторенной им спустя двадцать четыре года в работе «Линии эволюции русской музыки»: «Истории русской музыки не существует в научном смысле. Она существует

лишь в индивидуальном сознании музыкантов и в их непосредственном творчестве» [4, 4].

По мнению Шлёцера, разнообразных по духу, идеалам и стилю отечественных художников связывает лишь «единство происхождения» — творчество Михаила Глинки. Его критик сравнил с Кантом, в котором «сошлись и сплелись тесно все направления философской мысли, враждовавшие до него; после него они вновь разошлись, но глубоко измененные, окрашенные его мышлением. Скептицизм, догматизм, идеализм — иные после Канта, чем до Канта. Точно так же и русский музыкальный европеизм иной после Глинки, чем до Глинки, иное и русское музыкальное народничество» [26, 243].

Подобно своему оппоненту философу И. Лапшину и совершенно независимо от него, Шлёцер в интерпретации прошлого и настоящего предложил отталкиваться от психологии творчества, условно разделив всех русских композиторов на «объективных» и «субъективных». Главным критерием попадания в ту или иную группу стала способность автора к расширению собственной личности: в отличие от «объективных» художников, отталкивающихся от коллективной идеологии, «субъективные» — эстетически эгоцентричны и раскрывают в произведениях собственную духовную природу. К первому типу Шлёцер отнес Глинку, представителей «Могучей кучки», Василенко, Каллиникова, Гречанинова, Глиэра, Стравинского и Черепнина. Ко второму — Чайковского, Рахманинова, Скрябина, Мясковского, Гнесина, Обухова, отчасти Прокофьева.

С другой стороны, всю историю музыкального искусства исследователь вписал в стройную двухполюсную систему классического и романтического мировосприятия. По его мнению, классический мир замкнут и отделен от жизни; художник относится к реальности как к сырой материи, которую можно моделировать по определенным, заранее установленным, правилам. Для него конечный результат важнее процесса творчества и самого автора: «Для классика продукты творчества кристаллизуются; они обладают самостоятельным от него бытием, содержат <...> некоторую в себе ценность, живут и развиваются сами по себе: раз созданные, раз оторвавшиеся от своего творца, они входят уже в состав вот этого объективного, реального мира, подчиняются его законам и среди них творец сам уже чувствует себя чуждым, находясь как бы перед природными вещами. Мир культуры для классического ума обладает столь же самостоятельным бытием, как и природа» [25, 319–320].

Романтики же совершенно иначе относятся к личности. В центре их эстетики — гений, убежденный в универсальности своего мироощущения и ставящий себя гораздо выше всего им созданного. В искусстве более всего они ценят свободу и независимость от каких бы то ни было стандартов. «Творения — только стимулы к новым творческим подвигам, последняя цель которых — полное, безостановочное преображение всей природы, человека, животных, косной якобы материи <...>. Наука, право, мораль ценны постольку, поскольку они способствуют расцвету творческой активности. Сами по себе — они призрачны, и величайшая опасность для человечества есть поэтому “культурный фетишизм”, т. е. обоготворение культурных ценностей, преклонение перед культурными благами как перед ценностями в себе, закрепление их как вечных, нерушимых, строение культуры этаж за этажом на незыблемых основаниях» [21, 343–344].

Естественно, отношение к музыке у художников диаметрально противоположное. Классики видят в ней самостоятельную область бытия, лишённую эмоций, чувств и ощущений. Их сочинения — «звуковые сгустки, музыкальные

системы, обладающие автономным бытием, собственным значением. Они — продукты творческой энергии, последняя цель труда художника, который, закончив свою работу, довольный своим созданием, не ищет уже более ничего за его пределами, наслаждаясь, любясь им» [23, 348]. Для романтиков же музыка — это наделенная теургическим смыслом часть культуры, с помощью которой они хотят вступить в сакральное пространство. Олицетворением этих полюсов мировосприятия для Шлёцера становятся сочинения Стравинского и Скрябина, сравнению которых он посвящает статьи «Два полюса русской музыки» и «Два течения русской музыки».

Подобное противопоставление характерно для первых десятилетий XX века. Безусловно, сочинения композиторов к этому располагали, ибо во всем — от музыкального языка до философской подоплеки — они находились в оппозиции друг другу. Но был еще один немаловажный аспект: в отличие от пользовавшегося громадной популярностью Стравинского, Скрябин на Западе в начале XX столетия — личность практически неизвестная, поэтому исследователь хотел лишний раз привлечь к ней внимание.

С обоими художниками Шлёцер был знаком, но Скрябин сыграл в его жизни особую роль. Будучи близким другом и искренним поклонником таланта композитора, Шлёцер рьяно пропагандировал его сочинения, считая некоторые из них («Поэму экстаза» и Третью симфонию) началом новой эпохи культуры [15]. Л. Сабанеев в воспоминаниях отмечал: «Александр Николаевич очень любил Бориса Федоровича за его преданность и постоянное желание “объяснить” его широкой публике: он искренне считал его своим провозвестником и как бы “пророком”. Разговоры их были исключительно о Мистерии, даже о музыке Скрябина они мало разговаривали, хотя Борис Федорович был музыкантом и играл недурно на фортепиано» [8, 196–197]. Критик подчеркивал, что идеалистические искания Шлёцера оказали на композитора колоссальное воздействие. Он знакомил Скрябина с философской литературой, советовал, какие книги необходимо читать, объяснял их суть: «Я думаю, что многое в философии Скрябина, если только так можно именовать его идеи, было сотворено под влиянием Шлёцера, смутные и разбросанные обрывки его мыслей он стремился привести в некую связную систему и придать ей вид известной философии <...>. Его [Шлёцера — Н. С.] взгляды <...> были странной смесью какой-то психологичности и рационализма с мистическими утверждениями и какой-то биомеханикой, разбавленными терминологией идеалистической философии» [8, 211].

Исследования Шлёцера в основном представляли собой комментарии к произведениям Скрябина, часто печатались в концертных программках или в виде статей в периодической прессе³. Своеобразным итогом этих размышлений

³ Шлёцер Б. А. Н. Скрябин // Русская музыкальная газета. 1908. №5. С. 113–120; №6. С. 145–157; №7. С. 177–187; Скрябин и его музыка // Русские ведомости. 1909, 21 февраля; О свободном творчестве (рукопись) // ГММС, НВФ №2650а (оригинал находится в ИРЛИ); Об экстазе и действенном искусстве // Музыкальный современник. 1916. Вып. 4–5. С. 145–156; От индивидуализма к всеединству // Аполлон. 1916. №№4–5. С. 48–63. В более поздние годы появились следующие работы: Речь, произнесенная членом совета Московского Скрябинского Общества Б. Ф. Шлёцером на собрании Московского Скрябинского Общества, посвященная разбору книги Л. Л. Сабанеева «Скрябин» // Известия Петроградского Скрябинского Общества. Вып. 2. Пг., 1917; Записка Б. Ф. Шлёцера о Предварительном действии // Русские пропилеи. Материалы по истории Русской мысли и Литературы / собр. и подг. к печати М. Гершензон. М., 1919. Т. 6. С. 99–119; Два полюса русской музыки // Современные записки. 1921. №7. С. 341–350;

стало появление первого тома монографии «Скрябин. Личность. Мистерия», высокую оценку которой дали Л. Шестов и его друг, композитор и музыкальный критик Г. Ловцкий. Последний отметил, что автору удалось необыкновенно точно воссоздать культурный контекст, передать атмосферу, в которой зародились апокалиптические чаяния Скрябина: «Родственная и духовная близость не создали однако в Шлёцере aberrации любящего человека: книга от начала и до конца проникнута большой искренностью, стремлением дать цельный и правдивый образ Скрябина в тройном аспекте: в контрапунктическом сплетении композитора, поэта и мыслителя» [3, 423]. Однако, высказывались и противоположные суждения: на Л. Сабанеева исследование произвело «в высшей степени сумбурное впечатление» [8, 196], а И. Лапшин назвал его «образцом скудоумия» [6, 415].

Рассмотрение сочинений Скрябина исключительно с музыкальных позиций Шлёцеру представлялось недостаточным, и он сконцентрировался на изучении философско-эстетических взглядов композитора и их трансформации. При этом сложилась весьма показательная для Серебряного века ситуация: пытаюсь объяснить суть творческих свершений Скрябина, Шлёцер создал работу, в свою очередь нуждающуюся в адекватной интерпретации. Текст полон типичных для символистской культуры тайных смыслов, мистических откровений и мифологизма, изобилует сложным сплетением идей русской и западноевропейской философии. Для его настоящего прочтения необходимо не только тонкое понимание ситуации, обширный багаж знаний в области философии, эстетики, литературы и искусства, но и четкое осознание того, что идеи Скрябина здесь могут подменяться мыслями самого Шлёцера.

Если со Скрябиным автора связывали доверительные отношения, то со Стравинским не все так однозначно. Шлёцер неоднократно позволял себе критику методов работы композитора, особенно в 1930-е годы, чего Стравинский, и без того не очень жалующий исследователей, простить не мог. В письмах композитора проскальзывают недопустимо резкие высказывания типа «пакость жидовская фон дер Шлёцера» [10, III, 700]⁴. По утверждению Р. Крафта, их первая встреча состоялась в Париже в июне 1923 года [11, 527]. Однако до этого произошел следующий неприятный инцидент: в одной из рецензий Шлёцер назвал «Мавру» первой неудачей Стравинского, после чего отправил композитору письмо, в котором подчеркнул, что статья напечатана в искаженном виде, и он допускает возможность дальнейшего изменения своей оценки. Стравинский резко отозвался на это послание. В его архиве сохранился черновик ответа (скорее всего, не отправленный): «Если вы предполагаете возможность ошибки в вашей оценке “Мавры”, то надо было подождать и уж во всяком случае удержаться от таких категоричных утверждений как: “Мавра — первая неудача Стравинского” (и далее — “быть может, мы ошибаемся и “Мавра” всего лишь случайная неудача»)» [10, II, 528]. Естественно, после всего случившегося их отношения не

Alexandre Scriabine // *Le Revue musicale*. 1921. №9. P. 28–46; Два течения русской музыки // *Окно*. Париж, 1923. Кн. II. С. 237–260; А. Н. Скрябин // *Musique russe. Etude reunies par Pierre Souvtchinsky*. P., 1953. Т. 2 и др.

⁴ Судя по воспоминаниям современников, Шлёцер был «высокого роста брюнет еврейского типа с очень типичным для еврея произношением». Этим сходством он доставлял сестре Татьяне Федоровне, известной своим антисемитизмом, особые мучения: «Татьяна Федоровна признавала, что ее брат похож на еврея и очень стыдилась этого, говорила даже как-то, что “он ее компрометирует своим сходством”» [9, 196].

могли быть отмечены теплотой и душевностью. Однако это не помешало Шлёцеру написать несколько исследований о Стравинском, актуальность которых сохраняется и по сей день⁵.

Помимо Скрябина и Стравинского среди отечественных композиторов начала XX века особый интерес для Шлёцера представляли сочинения «рафинированного» М. Гнесина, полного «мрачного пафоса» Н. Мясковского и «наивно религиозного» Н. Обухова. Творчество последнего — предмет его особой заботы.

Впервые музыку Обухова критик услышал на одном из концертов, организованных редакцией журнала «Музыкальный современник» в Петербурге в январе 1916 года⁶. Она произвела на него двойственное впечатление: «Это была странная “стоячая музыка”, музыка, лишенная движения, развития: композитор находил какой-нибудь сложный многозвучный аккорд, в нем пребывал, погружался в него, повторял на различных ступенях, затем — покидал и переходил к другому, ничем как будто бы не связанному с первым <...>. Но сами эти аккорды поражали: полнозвучные и вместе с тем прозрачные, они таинственным тембром своим напоминали гонги и колокола» [19]. Находясь за границей, Шлёцер продолжил следить за развитием таланта Обухова. Живя в Париже, они, скорее всего, общались: в архиве Шлёцера сохранилось письмо Обухова от 2 мая 1934 года, в котором композитор напоминает критику о запланированной встрече [7, 90], а в статьях Шлёцера неоднократно упоминается, что он видел сочинения Обухова в рукописях.

В начале 1920-х годов, после прослушивания нескольких сочинений на слова Бальмонта (романсов «Я буду ждать тебя», «Ничего не говори» и литургических поэм «Агнец — наше угрызение», «Пастырь — наше утешение») критик написал ряд серьезных работ о композиторе, назвал его одним из самых замечательных представителей молодой России, глубоким мистиком, живущим богатой религиозной жизнью. Ощущая Обухова духовным наследником Мусоргского, Достоевского и Скрябина, мыслитель подчеркнул исключительность его «исступленного» дарования: «Это религиозное исступление. Именно исступление, а не экстаз, не скрябинский экстаз, светлый, радостный, танцующий и легкий, насквозь пронизанный солнцем, в себе воспринявший и восточные и западные умонастроения, Индию и Элладу, но наше именно русское исступление, исступление раскольников самосожженцев, буйный, темный оргиазм, из каких-то неведомых глубин вздымающийся и выплескивающий душу в хаос, из которого, может быть, и “родится звезда”» [19].

Автор дал теоретическое обоснование новаторской технике двенадцатитоновых рядов Обухова (т. н. «абсолютной гармонии»), сопоставил ее с шёнберговской додекафонией и многозвучиями Скрябина позднего периода, поддержал самобытную, вызвавшую в 1915 году бурную дискуссию систему нотации композитора, суть которой сводилась к замене знаков хроматизма (диезов и бемолей, дубль-диезов и дубль-бемолей) на кресты. Правда, десятилетие спустя Шлёцер

⁵ Среди крупных работ: *Shloezer B. Igor Stravinsky // Revue Musicale. 1923. №2. P. 92–141*, а также монографический очерк *Igor Stravinsky. P., 1929* (пер. на англ. Э. Паунд // *The Dial. 1928. №4. P. 271–283; 1929. №1. P. 9–26; 1929. №2. P. 105–115; 1929. №4. P. 298–303; 1929. №5. P. 394–403; 1926. №6. P. 463–474*).

⁶ В статье «“Исступленный”, творчество Обухова» Шлёцер ошибочно указывает, что это произошло в 1917 году // *Последние новости. Париж. 1921, 20 апреля*.

разочаровался в музыке Обухова: 22 мая 1934 года в «Последних новостях» появилась рецензия, в которой исследователь негативно отозвался о композиторе. Заметим, что в эти же годы не менее язвительной критике со стороны Шлёцера подверглись сочинения Стравинского и композиторов французской «Шестерки».

С симпатией автор относился к Прокофьеву, правда, это чувство не было взаимным. Известно, что работы критика композитор иронично называл «шлёцкиными статьяями», а в одном из писем Асафьеву резко написал: «Я мало ценю Шлёцера» [10, III, 107, 148]. Композитором двигала боязнь сравнения со Стравинским; ему казалось, что в своих работах Шлёцер сталкивает их, причем не в его пользу («вытирает мною петрушкины сапоги»), хотя на самом деле ни в одной из статей исследователя подобного противопоставления не было. Шлёцер вполне объективно оценил потенциал Прокофьева и сделал несколько точных замечаний относительно его музыкального языка и стиля. Он подчеркнул стремительную эволюцию почерка композитора, упругость ритмики, волевою динамику, пикантность и красочность гармоний ранних сочинений: «Музыка Прокофьева была одним сплошным движением: ничего от скрябинских порывов, волевых взрывов, радостных взлетов или судорожных усилий, но какая-то энергия в себе, раскрывающаяся с железной необходимостью, по собственным законам и с совершенной бесцельностью. Поражали кованость, резкая подчеркнутость упорного ритма, в тисках своих неумолимо захватывающего с первого мгновения слушателя, терпкие, будто нарочно жесткие, раздирательные гармонии, угловатые, колючие темы, общая бескрасочность этой музыки, напоминающей офорт, нисколько не стремившейся по-видимому пленить, очаровать, ласкать, но насилем побеждающей. “Какой-то музыкальный кактус”, как выразился один музыкант <...>. Начиная с 1918 года, с “Мимолетностей”, и, отчасти, с Третьей сонаты и с Четвертой, жесткий, колючий стиль Прокофьева несколько смягчается, обнаруживается склонность к некоторому гармоническому упрощению, к тональной устойчивости, к усилению значения мелодического элемента, к менее четким, более смутным, извилистым ритмам. Бешеный поток его творчества, столь буйно развивавшийся в “Скифской сюите”, теперь иногда замедляет свой бег, задерживается, мгновениями замирает» [18].

В связи с Прокофьевым Шлёцер затронул важную проблему психологизма, художественной самооценности русской культуры. Он указал на то, что долгое время сочинения отечественных композиторов находились под влиянием различных внемузыкальных факторов (окружающая среда, чувства и эмоции художников, их философско-эстетические идеалы): «Звуковой мир творится здесь не из себя исключительно, но в жизнь его проникает психология, будь то национальная и социальная психология Мусоргского или обывательская, мещанская психология Чайковского, или экстатическая, выросшая до размеров космических психология Скрябина. Отсюда реалистический характер русской музыки, поскольку она не абсолютно автономна, но зависит от психологии реальности» [там же]. Менее «психологичны» в этом смысле, по мнению автора, оказались Глинка, Римский-Корсаков, Танеев, Глазунов и Стравинский. И лишь Прокофьев представлялся Шлёцеру первым «чистым» композитором, «у которого стихия звука достигла полной свободы, развиваясь исключительно и через себя. Ее строгая логика — именно музыкальная, одно сочетание порождает другое, по присущим музыкальному мышлению или точнее музыкальной деятельности законам» [там же]. Именно сквозь призму этой творческой независимости Шлёцер объяснил

склонность композитора к традиционным формам и неоклассическому языку: «Всегда, пишет ли он лирическую песню, или шутовской, нелепый танец, он остается чистым музыкантом, мастером звука, все вещи воспринимающим *sub specie musicae*» [26, 259]⁷.

Критические работы Шлёцера свидетельствуют об его неподдельном интересе к различным сферам отечественной музыки первых десятилетий XX века, в частности, к композиторам традиционной позднеромантической направленности. «Русскими академистами» он называет Глазунова и Метнера, надеяся это понятие исключительно негативным смыслом. Основной недостаток явления Шлёцер видит в его закостенелости, подчиненности заранее выработанным законам: «Мастерство становится предметом школьной выучки и сводится к системе правил» [28, 402–403]. Метнера исследователь считает сыном германской культуры, подчеркивает массивную ученость его письма, бедность мысли, схоластичность форм и приемов: «Искусство лишено выдумки; оно основательно, продумано, крепко, умело сделано, но за его строгой, подчас суровой внешностью скрывается лирическая сущность и весьма банальная и пресная, не лишенная даже сентиментальности» [там же]. Столь же невысокую оценку получают и сочинения Глазунова. Как к эпигону «чайковизма» мыслитель относится к Рахманинову. Признавая выдающиеся исполнительские способности музыканта, автор поддерживает распространенную в начале XX века точку зрения об «анахронизме» его работ, связывает их успех, прежде всего, с любовью слушателей к эмоционально открытым, чувственным сочинениям: «...Рахманинов занял в сущности амплуа Чайковского; но ту публику, лучше сказать, тот культурный слой, который некогда поддержал Чайковского, теперь влечет к Скрябину, к Дебюсси, к Прокофьеву, к Стравинскому, к Шёнбергу; явилась однако новая публика, та самая, для которой “Патетическая” Чайковского была некогда слишком трудна и учена; она эстетически воспиталась и теперь радуется искусству Рахманинова» [26, 257–258].

Не менее показательны размышления Шлёцера о западноевропейской культуре начала XX века. Самые ранние из тех, которые удалось обнаружить, относятся к 1908 году — это своего рода «путевые заметки», написанные после посещения Италии. Исследователь полагает, что население этой страны необъективно относится к своему искусству, путая грандиозные достижения прошлого с сомнительными успехами настоящего. Уверенность в себе итальянцев доходит, по его мнению, до шовинизма: «Прошлое Италии, это великолепное, сказочное прошлое душит и давит своей силой, своей красотой настоящее и мешает ему развиваться» [11, 323]. И далее: «им [итальянцам — Н. С.] все кажется, что пора расцвета продолжается, что нынешняя Италия та же самая, которая пережила Возрождение четыре века тому назад. То же — в области искусства; музыка, литература, скульптура так богаты драгоценностями и все еще живыми воспоминаниями, что для иностранца тускнеет настоящее ее. Для итальянца,

⁷ Идеи Б. Шлёцера относительно психологизма русской музыкальной культуры отчасти оказались созвучны размышлениям П. Сувчинского о развертывании музыкального времени, заблотившим его в первые десятилетия XX века. Согласно этой концепции вся музыка делилась на хронометрическую и хроно-аметрическую. Первый тип характеризовался отсутствием в музыке эмоциональной рефлексии (Бах, Гайдн, Моцарт, Верди, Стравинский); второй базировался на подчинении музыки чувствам и переживаниям автора (Вагнер, Бетховен, Шопен). Периоды сменялись, подчиняясь закону временной цикличности, столь близкой Ницше, Шпенглеру, Тойнби и др.

напротив, на нем, на этом настоящем, все еще лежит отблеск прежней эпохи, а потому оно в его глазах полно значения и жизни. Про итальянцев можно сказать: они так привыкли иметь гениев, что, если теперь его нет, они его выдумают <...>. Такого преклонения перед талантом, какое видишь здесь, нигде не встретишь» [12, 438].

Единственное, чем, с точки зрения Шлёцера, Италия выгодно отличается от других стран, к примеру, от России, так это положительным отношением ко всему новому. В репертуаре театров, наряду с общепризнанными шедеврами, можно встретить сочинения неизвестных композиторов: «Старая итальянская опера, эволюционируя, ассимилировала Вагнера, который, казалось бы, должен ее погубить и, продолжая развиваться, создает тот новый тип драмы, который явится как бы синтезом и примирением двух прежде враждовавших направлений — итальянского и вагнеровского. Веристы явились первыми пионерами на этом пути; молодые итальянские композиторы, продолжающие их дело, идут уже дальше, поднимая значение итальянского искусства» [там же, 437]. Правда, Шлёцер низко оценивает музыкальный потенциал молодых авторов (Чилеа, Джордано и Пуччини). В их работах он отмечает множество серьезных недостатков, среди которых «погоня за внешними эффектами, искусственный жар страстей, горячий и неглубокий пафос, постоянная приподнятость тона; при этом — большая легкость мелодического изобретения, не слишком оригинального однако: все эти темы производят впечатление уже слышанного, богатая и мощная, чисто вагнеровская оркестровка, слабые попытки музыкальной характеристики с помощью лейтмотивов, <...> попытки примирить мозаичность старого стиля итальянской оперы с ее ариями, речитативами, дуэтами и пр. с цельностью и непрерывностью действия музыкальных драм Вагнера» [13, 502]. Но главный дефект Шлёцер видит в выборе тривиальных, неглубоких сюжетов: «Те же самые любовные коллизии, которые воспевались еще нашими дедами: чувства те же и характеры действующих лиц не изменились; обновился лишь язык на котором они выражаются» [14, 588].

Не лучше, с точки зрения Шлёцера, обстоят дела и в Германии. Там музыкальная жизнь «болеет, нуждается в творческом обновлении; но его не могут дать ни Шрекер, конечно, ни Хиндемит, ни многочисленные ученики и последователи Шёнберга» [28, 397–398]. Впоследствии автор изменил свое отношение к нововенцам, тон высказываний о Шёнберге и его учениках стал более мягким, а суждения — более конструктивными.

В силу жизненных обстоятельств особый интерес для Шлёцера представляла культурная ситуация Франции, где, по его мнению, с начала XX века все виды искусства оказались охвачены подлинным Возрождением. Музыка не составила исключения, после долгих лет забвения она начала выходить на лидирующие позиции, чему способствовали художественные искания импрессионистов: «Свободному стиху поэтов импрессионистов соответствует “свободная”, т. е. незаконченная, незамкнутая в себе, неопределенная мелодия Дебюсси, лишь намекающая, смутно возбуждающая; это не линия, но лишь тень. Пуантизму, точечной технике живописного импрессионизма соответствует вполне отрывочное, мозаичное письмо дебюссистов: последования и сочетания звуков никогда не определяются формальными принципами, специальной логикой музыкальной речи, но логикой ощущений, <...> игрой восприятий» [16, 233]. При этом Шлёцер, как и многие другие исследователи начала XX века, с гордостью подчеркивал, что взлет французской композиторской школы был

бы невозможен без русского музыкального творчества — сочинений Мусоргского, Римского-Корсакова, Балакирева, Бородина, а затем — Стравинского. Отечественное искусство не просто оказало огромное влияние на Дебюсси, оно «пробудило и освободило его: оно очаровало его своей свежестью, непосредственностью, смелостью и больше всего, как он потом признавался, своей естественностью; в Мусоргском он услышал голос живой человеческой природы, скованной, как ему казалось, формализмом классиков и взвинченным пафосом Вагнера и его эпигонов» [16, 234]. Французские художники заимствовали очень многое: гармонические богатства Бородина, свободный, гибкий речитатив Мусоргского, тембровые открытия Римского-Корсакова; через русских пришло постижение Востока. Единственно, что оказалось им чуждым — стихия ритма русской музыки (по мнению Шлёцера, импрессионистические сочинения «бескостны» и «текучи»). Однако и здесь положение изменилось, когда в европейскую жизнь ворвался Стравинский, творчество которого, по словам исследователя, пронизано «сгустками ритма» и стремлением к завершенности. Новым веянием, реакцией на импрессионизм становится культ формы, влечение к определенности, резкости и остроте во всех видах творчества [17]. Шлёцер отмечает, что данной тенденции во французской музыке соответствуют композиторы «Шестерки» во главе с Кокто («музыкальные кубисты»), целью которых является создание национальной музыкальной школы. Дебюсси они в расчет не берут, так как считают его подчиненным русской музыке («сквозь Дебюсси слышна русская педаль» [16, 236]). Но, с точки зрения автора, несмотря на все старания молодых музыкантов, «русская педаль» (теперь со «стравинским» акцентом) слышна и у них, особенно, в гармоническом и ритмическом планах. Образно Шлёцер описывает колоссальную разницу между сочинениями импрессионистов и кубистов: «Впечатление, которое испытываешь, переходя от нежно-светящихся созданий Дебюсси, неуловимых, смутных, — к резко очерченным, твердо ритмованным, “колючим” произведениям “шести”: касался бархатных, шуршащих, скользких тканей и вдруг ударился больно о жесткий, многогранный кристалл» [там же].

При многочисленных творческих разногласиях, художников «Шестерки» объединяет эстетика удовольствия (гедонизм). Они стремятся доставить слушателю чувственное и интеллектуальное наслаждение, пытаются быть понятными без особых усилий. Отсюда и появление «легкой», на первый взгляд, музыки, требующей от слушателя минимальной затраты внутренних сил. Автор отмечает, что в истории уже бывали периоды, когда развлекательная функция искусства выходила на первый план — придворная музыка XVIII века, оперетты Оффенбаха. Но все-таки раньше наряду с этим искусством веселья («бурлески», как пишет исследователь), существовало «большое» («серьезное») искусство. Ситуация 1920-х годов видится ему иначе: сложные с технической точки зрения сочинения молодых французских композиторов оказываются доступны широким массам [31, 3–4].

Безусловно, в рамках данной статьи мы лишь прикоснулись к вершине айсберга критических работ Бориса Шлёцера. Вне поля нашего зрения осталось огромное количество исследований, в том числе фундаментальные труды, посвященные эстетике Баха и анализу Новейшей музыки XX века. Однако, даже рассмотренного нами вполне достаточно для осознания того, что размышления Шлёцера — яркое отражение эстетики Серебряного века с ее стремлением к

всеохватному синтезу. Автор не замыкается в рамках узкой специализации. Обладая уникальным интеллектуальным багажом и широчайшей эрудицией, он может позволить себе проводить тонкие аналогии, охватывающие все виды творчества. Трепетно относясь к отечественной музыкальной культуре, Шлёцер рьяно пропагандирует сочинения русских композиторов (в особенности Скрябина) за рубежом и ратует за их адекватную оценку иностранными слушателями. С другой стороны, духовные поиски мыслителя часто влекут и столь характерную для Серебряного века мифологизацию образов художников: подобно символистам, он, того не замечая, наделяет авторов собственными мыслями и эмоциями (показательны в этой связи работы о Скрябине, Обухове и Вышнеградском).

Почти половину жизни Шлёцер прожил во Франции (да и в молодые годы часто бывал за границей), но при этом сумел сохранить особенности той культуры, что была для него родной, — универсальность русской мысли с ее открытостью и страстным духовным поиском.

Использованная литература

1. *Баранова-Шестова Н.* Жизнь Льва Шестова. По переписке и воспоминаниям современников: в 2-х т. Париж: La Presse Libre, 1983. Т. I. 360 с. Т. II. 396 с.
2. *Колер Г.-Б.* Между адогматизмом и «nouveau roman». Интертекстуальные реминисценции ко Льву Шестову в романе «Mon nom est personne» («Мое имя — никто») Бориса Шлёцера (1969) // Вестник молодых ученых. 2004. № 5. Серия: Филологические науки. 2004. № 1. С. 65–78
3. *Ловцкий Г.* Рецензия на книгу Шлёцера Б. А. Скрябин. Личность. Мистерия. Т. 1. Берлин, 1923 // Современные записки. 1923. № 16. С. 423–424.
4. *Лурье А.* Скрябин и русская музыка. Пбг.: Государственное издательство 1921.
5. *Менегальдо Е.* Русские в Париже 1919–1939. М.: Наталья Попова — Кстати, 2001. 248 с.
6. Неизданный Иван Лапшин / СПб. гос. акад. театр. искусства; [сост., публ., биогр. ст. Л. Г. Барсова]. СПб., 2006. 422 с.
7. *Польдяева Е.* Послание Николая Обухова. Реконструкция биографии. М.: Русский путь, 2008. 292 с.
8. *Сабанеев Л.* Воспоминания о Скрябине. М.: Классика—XXI, 2003. 400 с.
9. *Слонимский Н.* Абсолютный слух. История жизни / пер. с англ. Н. Кострубиной, В. Банкевича; примеч. О. Рудневой, В. Банкевича и А. Вульфсона. СПб.: Композитор, 2006. 424 с.
10. *Стравинский И.* Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии: в 3-х томах. Т. 2. 1913–1922 / сост., текстол. редакц. и ком. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000. 800 С. Т. 3. 1923–1939. М.: Композитор, 2003. 944 с.
11. *Шлёцер Б.* Музыка в Италии // Русская музыкальная газета. 1908. № 13. С. 321–329.
12. *Шлёцер Б.* Музыка в Италии // Русская музыкальная газета. 1908. № 18–19. С. 436–443.
13. *Шлёцер Б.* Музыка в Италии // Русская музыкальная газета. 1908. № 22–23. С. 497–503.
14. *Шлёцер Б.* Музыка в Италии // Русская музыкальная газета. 1908. № 28–29. С. 588–592.
15. *Шлёцер Б.* А. Н. Скрябин и его музыка // Русские ведомости. 1909. 21 февраля.
16. *Шлёцер Б.* Музыкальное Возрождение Франции и русское влияние // Современные записки. 1920. № 3. С. 230–239.
17. *Шлёцер Б.* Театр и искусство. Памяти Дебюсси // Последние новости. 1921. 30 января.
18. *Шлёцер Б.* Музыкальный фельетон. Сергей Прокофьев // Последние новости. 1921. 22 марта.
19. *Шлёцер Б.* «Исступленный», творчество Обухова // Последние новости. 1921. 20 апреля.

20. Шлёцер Б. Зеркальное творчество. (Марсель Пруст) // Современные записки. 1921. №6. С. 227–238.
21. Шлёцер Б. Два полюса русской музыки // Современные записки. 1921. №7. С. 341–350.
22. Шлёцер Б. Рецензия на книгу Беседы Анатоля Франса, собранные П. Гзелль [France A. Les matinées de la Villa Said / Propos d'Anatole France rec par P. Gsell. Paris, 1921] // Современные записки. 1922. №10. С. 394–395.
23. Шлёцер Б. Рецензия на журнал Петербургского Философского общества «Мысль» / под ред. Н. О. Лосского, Э. Л. Радлова // Современные записки. 1922. №12. С. 376–378.
24. Шлёцер Б. «Закат Европы» [Рец. на кн.: На путях: (сб. ст.). Берлин, 1922. (Утверждения евразийцев; кн. 2); Освальд Шпенглер и Закат Европы / Ф. А. Степун, С. П. Франк, Н. А. Бердяев, Я. М. Букшман. М.—Берлин., 1922] // Современные записки. 1922. №12. С. 339–348.
25. Шлёцер Б. Скрябин. Личность. Мистерия. Т. 1. Берлин: Грани, 1923. 360 с.
26. Шлёцер Б. Два течения русской музыки // Окна. Париж, 1923. Кн. II. С. 237–260.
27. Шлёцер Б. Новейшая литература о Достоевском. [Рецензии на книги: Лапшин И. Эстетика Достоевского. Берлин, 1923; Вышеславцев Б. Русская стихия у Достоевского. Берлин, 1923; Бердяев Н. А. Мирозерцание Достоевского. Прага, 1923] // Современные записки. 1923. №17. С. 451–465.
28. Шлёцер Б. Музыка в России // Современные записки. 1924. №20. С. 394–403.
29. Boris de Schloezer, hg. Centre Georges Pompidou. Enthält Beiträge von Y. Bonnefoy, A. Boucourechliev, N. Devaulx, G. Poulet, J. Rousset, J. Starobinski, M. Vinaver und Texte von Boris de Schloezer. P. 1981. [Cahiers pour un temps].
30. Kohler G.-B. Boris Schloezer (1881–1969). Wege aus der russischen Emigration. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2003. 400 S.
31. Schloezer B. de Georges Auric // La Revue Musicale. 1926. №3. S. 1–21.